

LOS MOTIVOS VISUALES EN EL EROTISMO CINEMATOGRAFICO BAJO EL FASCISMO. ESPAÑA-ITALIA (1939-1945)*

JORDI BALLÓ

MARGA CARNICÉ MUR

VEHÍCULOS NARRATIVOS Y CUERPOS DE FICCIÓN

A pesar de su presencia fragmentada en la historiografía del cine, los cuerpos de los actores presentan un elemento de estudio sugerente. A lo largo del cine clásico, el *star system* tiende a crear modelos centrípetos de representación, basados en la maleabilidad de la estrella para sublimar los rasgos de determinados arquetipos humanos (MORIN, 1972). Contraria a la diseminación de ideas ajenas al canon, esta construcción de la identidad mítica se basa en una imposición de modelos homogéneos sobre la especificidad o carisma del actor (DYER, 1979). De modo opuesto a lo que ocurre en el teatro, el cine clásico busca nivelar la diversidad del intérprete a partir de su adecuación a los signos de una cultura imperante, un fenómeno que Jacqueline Nacache (2006) define en la atenuación de la presencia singular del actor por parte de la industria, interesada en perfilarlo con

un carácter único con el cual el público se puede identificar. En esta línea discursiva, y partiendo de la adecuación del intérprete como emblema cultural, resulta fértil indagar en determinadas actrices de las cinematografías fascistas española e italiana como objetos de estudio de esta construcción. Según Nicole Brenez (2013), en el análisis de los retos culturales y antropológicos del cine de una época, la acción del *performer* puede ser observada en base a la dicotomía porosidad/resistencia de su cuerpo a encarnar el símbolo, una propuesta conceptual sumamente útil para el análisis que aquí planteamos. Contrariamente a otros modelos estelares de esta época, que podríamos definir por su capacidad de desbordar el cauce estético de su tiempo estimulando la generación de nuevos paradigmas, las cuatro actrices que aquí escogemos convergen en un modelo de permeabilidad al canon cultural e ideológico fascista que las convierte, en términos históricos, en estrellas significativas de los regímenes políticos que las promocionaron.

**LA REITERACIÓN EN ALGUNOS
DISPOSITIVOS DE PUESTA EN ESCENA
CENTRADOS EN EL EROTISMO ES UN
ELEMENTO A TENER EN CUENTA A LA
HORA DE ANALIZAR DE QUÉ MANERA LA
REPRESENTACIÓN DEL DESEO SE PUEDE
FUNDAR EN UNA DIALÉCTICA ENTRE
MOSTRACIÓN Y OCULTAMIENTO**

Nos referimos a un periodo del cine en el que los marcos de producción observados presentan una cinematografía concentrada en la construcción de la imagen nacional y en la promoción de un cine patriótico. Como observan estudios contextuales del periodo en ambos países (ARGENTIERI, 1974; AÑOVER DÍAZ, 1992; GIL, 2009) la acción de la censura, consistente en el examen preventivo de guiones y en una posterior revisión de películas por parte de comisiones censoras, tenía como preocupación central evitar la circulación de cualquier idea ajena a la oficialidad, especialmente en términos de honor a la patria, al gobierno y a sus autoridades y representantes. La arbitrariedad de criterio censor ante la ausencia de un código específico sobre los mecanismos de expresión en términos de moral pública y decoro, y la férrea vigilancia católica sobre los filmes exhibidos, convierten el sexo y el erotismo en un temido tabú. Mientras los agentes de entidades religiosas previenen del peligroso efecto del nuevo arte en la conciencia del público, la poderosa retórica cinematográfica atrae la atención —en ocasiones alimentando la cinefilia— de los dictadores que regulan la producción autárquica. El potencial propagandístico y económico que ya había pronosticado Goebbels al convertir el cine nacional en un arma poderosa del nazismo, no pasa desapercibido a los gobiernos respectivos de Franco y Mussolini. En este contexto de censura preventiva, normas de corte a veces aleatorias, y necesidad de impulsar un divismo

autárquico capaz de sustituir la ausencia de las estrellas internacionales, el cuerpo de los actores deviene un marco de observación esencial para lo que aquí nos ocupa: la circulación de un imaginario erótico dentro de los límites ideológicos y estéticos de la imagen nacional del fascismo.

En paralelo al cuerpo de algunas de sus actrices relevantes, el análisis del uso de determinados motivos visuales en el cine de la época fascista española e italiana puede aportarnos elementos de significación recurrente. La reiteración en algunos dispositivos de puesta en escena centrados en el erotismo es un elemento a tener en cuenta a la hora de analizar de qué manera la representación del deseo se puede fundar en una dialéctica entre mostración y ocultamiento. Los motivos en el cine (que provienen de un objeto, un escenario, un dispositivo de puesta en escena) tienen características ambiguas, y están abiertos a la sugerencia, pero nunca representan algo totalmente inerte, que se agota en su propio símbolo, sino que tienen capacidad de saltar de un film a otro, con lo cual resulta adecuado analizar la funcionalidad expresiva y narrativa de su carácter repetitivo, de crear una forma recurrente que se convierte en mecanismo comunicativo (BALLÓ, 2000).

Los estudios esenciales sobre la estrella en el cine clásico (MORIN, 1972; DYER, 1979) ponen parte de su atención sobre el potencial erótico de la naturaleza estelar, lo que explica parte de nuestro interés hacia el aspecto nodular de la intérprete femenina en este contexto concreto. En la figura de la actriz confluyen la idea de un goce vinculado a la plasticidad del gesto y de su veneración distante a través del aislamiento que implican el escenario o el pedestal de la fama. La importancia del cuerpo femenino en el imaginario erótico y el impacto de la figura de la *performer* en la conformación de los principales cánones estéticos vinculados a la cultura escénica del siglo xx invitan a abordar la cuestión del erotismo en el cine a partir de motivos visuales compuestos alrededor de la presencia carismática de la diva. Teniendo en cuenta las

restricciones expresivas del contexto fascista en Italia y España, y ante la censura implícita de la carnalidad y sus fantasmagorías —el beso, la caricia o la unión de los amantes en la imagen como formas de incitación al contacto físico— la figura de la *performer* —actriz, bailarina o cantante— toma en las figuras populares de la folclórica española o de la diva italiana el lugar de inscripción de un erotismo velado, a menudo basado en la presencia de la estrella como paisaje de sublimación de lo racial. Imperio Argentina y Estrellita Castro como embajadoras de la primera, y Clara Calamai y Doris Duranti de la segunda, representan cuatro casos de actrices nacionales de fuerte arraigo popular, cuya presencia emblemática en el periodo fascista y adecuación a las posibilidades poéticas y a la escueta mitología del cine autárquico posibilita la circulación de un particular glosario visual del deseo. Sin transgredir la ideología imperante, y en gran parte favoreciendo la construcción de un imaginario eminentemente patriótico, la autonomía de sus presencias en la constitución de determinadas imágenes recurrentes invita a sopesar el poder expresivo de sus figuras respecto a los límites morales de un cine fuertemente constreñido por la vigilancia del decoro y la represión sexual.

LA FOLCLÓRICA ESPAÑOLA Y EL IMAGINARIO NACIONAL CATÓLICO

Al término de la Guerra Civil Española, la promoción de un cine patrio y el consiguiente renacimiento de un imaginario popular vinculado al espectáculo promueven la transmigración de la *performer* de la escena musical al cine bajo la figura de la folclórica. Este fenómeno de adecuación de lo popular a una fórmula hegemónica capaz de aunar el espíritu franquista toma la forma de un tránsito específico: el paso del cuplé a la copla (ALBERTÍ y MOLNER, 2013). Este movimiento comprende una mutación estilística que ocurre entre las décadas de los 20 y los 50, entre el escenario de variedades de principios de siglo y el desarrollo

del cine nacional, y que concierne esencialmente al cuerpo de la actriz y la atenuación de su erotismo en la pantalla. Diversos estudios culturales enmarcan en el contexto del espectáculo popular europeo de los años 10 y 20 un estallido del fenómeno de la sicalipsis o manifestación pícaro del erotismo¹, que toma en el cuerpo de la *performer* el paisaje concreto de un «proceso de emancipación o liberación sexual» (SALAÜN, 2007) truncado por el ascenso de los fascismos. Con las posibles referencias polares de Raquel Meller y Concha Piquer, este tránsito adopta una metamorfosis concreta: la del cuerpo escénico como epítome de la modernidad cultural del fin de siglo, en la que «baile y erotismo conviven con las muchas innovaciones de la época» (BARREIRO, 2007:1) a su homogeneización en signo cultural de un imaginario nacional-católico. Imperio Argentina resulta, en este contexto, una figura fundacional. Bautizada por Jacinto Benavente en homenaje a dos *performers* del fin de siglo a las cuales se atribuye la depuración estilística del baile flamenco —Pastora Imperio y Antonia la Argentina—, su caso representa el de la estrella española con voluntad de expansión internacional y apunta la promoción de la folclórica como icono esencial de circulación erótica del cine franquista. En su nivel de significación cultural, Argentina será seguida en popularidad por su coetánea, Estrellita Castro.

Estudios específicos del *star system* español de la primera mitad del xx, como el de Eva Woods (2012), apoyan esta tesis y sugieren una instrumentalización de *performers* como Argentina y Castro a favor del proyecto nacionalista. Tomando el exotismo de la folclórica como reclamo erótico, el régimen utiliza el magnetismo específico de las actrices para sublimar, a través del carisma, el sentido de otredad racial. Esta sublimación pasará por el uso retórico de determinados rasgos físicos y expresivos en pro de un proceso de conversión arquetípica que no infrinja los códigos raciales fascistas. A través de un elocuente oxímoron —*white gypsies* (gitanas blancas)— Woods utiliza

la idea del blanqueamiento racial como metáfora omnipresente en títulos de la época como el que supone, en el mismo año del alzamiento militar en España, el lanzamiento a la fama internacional de Imperio Argentina como la *Morena Clara* de Florián Rey (1936). El éxito del título, que en España se mantiene en cartel durante la guerra, demuestra la eficacia de tal práctica no solo en el imaginario nacional, también de su poder de expansión internacional, que llegará a suscitar un periodo de colaboración entre España y la Alemania nazi en las producciones del dúo Argentina-Rey.

Los títulos protagonizados por Argentina y Castro en el periodo 1939-1945 y la constelación de motivos visuales que convocan alrededor de rasgos carismáticos como el gesto, la voz, la sonrisa y el control de la presencia en el terreno pantanoso del baile, sugieren el potencial erótico de la folclórica, heredado en parte del contexto escénico de los años 20. Desde una aparente ingenuidad y sumisión, el poder presencial de estas actrices suscitará algunas constantes de puesta en escena referentes al cuerpo femenino y al deseo que toman especial importancia en las prácticas performativas de la danza y el canto como rituales de atracción, en el escenario de transición del cuplé a la copla. Mientras en este último género el erotismo es en principio menos evidente, surgen algunos dispositivos de seducción que resultan elocuentes por su carácter insistente. Lo más revelador de este bloque de películas es que algunas de ellas entroncan con imágenes realizadas en periodos anteriores a la Guerra Civil, pero que obtuvieron un carácter más evidente y significativo en el periodo que aquí analizamos.

EL CANTO Y EL BAILE

La escena central de la seducción femenina a través del baile y del canto popular plantea la recurrencia de un momento apoteósico que ocurre casi siempre en relación a los números musicales que van coreografiando los momentos de exhibición

del cuerpo y de su acción como activador del deseo. Como apoya el estudio de Charnon-Deutsch (2004) sobre el peso y diseminación de la figura de la gitana española en el imaginario occidental, el mito de Carmen es un referente fundador para este dispositivo, cuyo alcance internacional se ratificará en la doble versión de *Carmen la de Triana* (1938) dirigida por Florián Rey, con rodaje en Alemania bajo la protección del régimen nazi. En esta doble Carmen, en versión española y alemana, Imperio Argentina establece en el número musical «Los piconeros» una canción espectáculo en la que se desarrolla un complejo proceso de seducción y vigilancia de su rival femenina ante la presencia del hombre amado. Desde el escenario Carmen canta, baila y observa, y su cuerpo en acción muestra todo el despliegue de su actividad erótica, para afirmar la primacía de la protagonista femenina ante el hombre seducido y observador. También en Berlín, Imperio Argentina y Florián Rey rodaron a continuación *La canción de Aixa* (1939) donde aparece en varias secuencias este mismo dispositivo seductor. En algunos momentos el canto o el baile remiten al tópico andaluz, como cuando Imperio Argentina canta *Ruiseñor enséñame a cantar* en un espacio que emula el estilo de la arquitectura nazarí. Pero es sin duda la canción *Entre las gasas de tus velos la luna vio*, donde se despliega el sistema de representación de la mostración y el ocultamiento, teñido además en este caso del referente oriental de la danza de los velos. En otro filme dirigido por Benito Perojo, *Goyescas* (1942) la actriz interpreta a dos personajes enfrentados, dos rivales en el amor que son además de procedencias sociales inversas: la tonadillera popular y la condesa aristocrática, en un despliegue iconográfico que intenta transcribir explícitamente algunos cuadros del Goya costumbrista y rococó. En un momento del filme, las dos mujeres, en esencia la misma actriz, se enfrentan en un duelo cantado, en el cual la tonadillera canta desde el espacio público y la condesa responde desde un interior cerrado. En otra secuencia, la tonadillera

baila al son de la música de Granados para intentar seducir a un militar y obtener de él un salvoconducto para su amado. La canción seductora es vehículo también de otros filmes en otras geografías: en *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) Imperio Argentina recorre una calle de Cuba a ritmos tropicales, lo que despierta la admiración de unos soldados españoles allí desplazados. Una vez más la canción despertará la rivalidad amorosa de dos hombres (Luis Peña y Fernando Fernán Gómez en este caso) que la protagonista intenta conciliar mientras canta *A los dos os quiero mucho*. El canto es el vehículo de la seducción, como se hace explícito en algunas líneas de diálogo: «¿Qué tienes Bambú que así me exaltas...?» a lo que ella responde «Te quiero...cantando, te lo he dicho muchas veces».

También Estrellita Castro utiliza el canto y el baile como agente de desorden. En *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939) se insiste en el carácter exótico de la folclórica en escenarios de Cuba, una presencia en un espacio internacional que aumenta la resonancia del recuerdo patriótico y la nostalgia del origen. En *Torbellino* (Luis Marquina, 1941) el personaje de origen sureño canta en la emisora Radio Ibérica, otorgando a la canción una presencia y reivindicación de lo popular folclórico andaluz como arma esencial de lo erótico, en contraste con la neutralidad de la capital madrileña. En *La patria chica* (Fernando Delgado, 1943) Estrellita Castro encarna el mismo sentimiento ambivalente entre canción, erotismo y patria: ella triunfa cantando en Francia, pero eso no le impide tener deseos de volver. Cabe destacar en ese filme el explícito mensaje de identidad metonímica de la folclórica: encarnando el temperamento andaluz, Castro vehicula el espíritu español, dando a entender el efecto concéntrico expansivo de la identidad patria en el poder sugestivo de su potencial erótico. Tal efecto se ratifica en la voz del personaje de Mr. Blay, rico francés hispanófilo, que expresa así su enamoramiento: «Yo siempre he dicho que si España es una mujer hermosa, sus ojos

son Andalucía. Usted para mí es toda Andalucía. Y ahora me parece que España y usted me miran por sus ojos».

LAS COPLAS DE LA REJA

El motivo cinematográfico de la mujer en la ventana es recurrente en la historia del cine, particularmente en la figuración melodramática. Como una herencia del desarrollo de esta figura en la pintura centroeuropea, el uso generalizado de este motivo en cinematografías universales plantea tensiones entre el encierro doméstico y el sueño centrífugo, como un espacio abierto que es a la vez esperanza y amenaza, que induce a la pausa reflexiva y a la toma de decisiones. En las películas protagonizadas por las dos actrices españolas aquí analizadas, aparece con especial insistencia una variante de este motivo: la ventana incorpora una reja que separa a los amantes, como un obstáculo que evidencia la distancia de los cuerpos entre interior y exterior. La existencia de este detalle escenográfico ya es detectable en algunos films costumbristas del primer cine español. Es el caso del filme que acoge la primera aparición cinematográfica de Raquel Meller, *Los arlequines de seda y oro* (Ricardo de Baños, 1919). La reja aparece en la escena del encuentro del torero y de la cupletista interpretada por Meller, una «gitana blanca» que podemos considerar un antecedente directo de *Morena Clara* (CLAVIER ESTEBAN, 2012). La mujer tras la reja también aparece en las primeras versiones de un título significativo como *Sangre y arena*. En la primera de ellas (1917), codirigida por el mismo autor de la novela, Blasco Ibáñez, es a través de la reja que encierra a la joven Carmen donde se produce la promesa de matrimonio por parte del torero protagonista. De manera muy significativa, este uso ambiguo de la reja como expresión de un erotismo femenino contenido queda fijado en la versión dirigida en Estados Unidos por Fred Niblo en 1922. Como en el filme anterior, el encuentro entre el torero y la mujer se produce con una pu-



Escena de *Morena Clara* (Florián Rey, 1938)

dorosa declaración de amor a través de las rejas del balcón de la casa de ella. Con una elipsis inmediata, el filme nos traslada a la escena de la boda: la pareja sube a sus habitaciones en un plano visto a través del arabesco de la reja de la ventana. Esta imagen sintetiza la premonición de un hogar que se convertirá en prisión doméstica para la esposa angustiada ante el deseo aventurero del marido, que caerá en la tentación amorosa de una *femme fatale*.

La profusión de esta variante del motivo en el periodo que aquí analizamos se debe probablemente a su adecuación a la vigilancia censora, que perseguía las efusiones amorosas indicando, como observa Añover Díaz (1992: 1065), «[una] relación hombre-mujer [que] resultaba totalmente fría en la pantalla». En este sentido la reja adquiere la función de frontera impuesta entre el contacto físico de los cuerpos. A diferencia del motivo visual de la mujer en la ventana, la reja como parte del decorado ya no es únicamente un espacio de ensañación, sino directamente un lugar para el encuentro entre lo interior y lo exterior, mediado por un obstáculo interpuesto. La reja funciona a la vez como un espacio femenino singular que incorpora una distancia, una prohibición que separa los dos cuerpos del deseo. En el caso de Imperio Argentina, aparece ya en forma explícita en *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934) en la escena en que la protagonista, que ya había interpretado el mismo papel en su versión muda (Florián Rey, 1927), se dirige con su guitarra junto a la reja a cantar una copla ante la presencia de un hombre. El diá-

logo del personaje de Argentina verbaliza aquello que el espectador ya puede entender por la presencia de este motivo visual: «¿No me tenéis prisa? Como los presos de la cárcel, ¡tengo que alegrar mi celda!».

La reja reaparece en otros filmes de Imperio Argentina reforzando la expresión de recogimiento propia de la figura femenina como arquetipo estático. En *Morena Clara*, la joven Trini canta la copla *El día que nací yo* mientras cose junto a la reja desde la que contempla el exterior con nostalgia. Como forma asociada a la arquitectura andaluza, la reja de esta escena plantea también las cuestiones de límite y aislamiento de un interior asociado a la figura femenina. El motivo puede plantearse en una situación inversa, ya evocada en el cuadro de Julio Romero de Torres *La carcelera* (1918). Es la mujer la que acude a visitar al hombre ante una ventana de la cárcel, transmitiendo así la melancolía de la imposibilidad del encuentro amoroso. En las dos versiones citadas de *Carmen la de Triana* se reproduce esta misma situación dramática estableciendo un tránsito directo a la función carcelaria de la reja: Carmen/Imperio Argentina se pasea por la cárcel y canta y habla con uno de los presos delante de los barrotes de su celda. Durante toda la secuencia se aprecia la funcionalidad represiva del dispositivo escenográfico convertido en motivo visual: la voz y el gesto de la cantante seductora despiertan la pasión del preso, que no puede, sin embargo, llegar a consumir el encuentro corporal.

La presencia de Estrellita Castro en *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1940) da una particular



Escena de *Mariquilla terremoto* (Benito Perojo, 1940)

dimensión pictórica al motivo de la reja. La actriz compone un curioso encuadre en el que este elemento toma la forma específica de un corazón. Su canto atrae la atención de un pintor que, embobado por la belleza de la muchacha, se dispone a pintarla en su cuadro. Este detalle diegético refuerza una puesta en escena que intensifica una voluntad de fijación plástica de todas las variables configuradoras del motivo: el cuerpo femenino, el simbolismo erótico y la distancia entre los pretendientes sublimada por la presencia del retrato pictórico como síntesis, memoria y premonición de la historia amorosa.

EL MESÓN

Otro espacio privilegiado para el desarrollo del canto y el baile en este grupo de filmes es el mesón, convertido en lugar público de creación de identidad española, allí donde se produce el despliegue de las artes de seducción femenina ante un público mayoritariamente masculino. El motivo del mesón interesa por su reminiscencia con los espacios escénicos del cuplé, donde el ritual de seducción dispuesto por la figura, la voz y el gesto de la *performer* acogen las tendencias culturales paradigmáticas de la mutación estética que ocurre en el escenario europeo de principios de siglo, convirtiendo la mujer de los escenarios, como sugiere Serge Salaün (2007: 82), en la auténtica heroína de los tiempos modernos. Volviendo a *Carmen la de*

Triana, la escena clave de *Los piconeros* se produce en el mesón, lo cual supone un espacio intermedio entre el escenario y la canción íntima dirigida a su destinatario. La bajada del escenario para acudir a la mesa donde se produce el conflicto entre hombres y mujeres hace del mesón un auténtico espacio de identidad del cine español de este tiempo, con la conciencia de crear un escenario colectivo capaz de conectar con la búsqueda de lo genuino. También en la Cuba que se recrea en *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939) con Estrellita Castro, como en *Bambú* con Imperio Argentina, se reproducen espacios parecidos al mesón con la misma funcionalidad: el grupo de hombres que asiste al efecto seductor con un cierto regusto de nostalgia.²

El mesón genera también un espacio excluyente, recorrido en ocasiones por el efluvio de la prohibición. En *Mariquilla Terremoto*, la seducción va seguida de una escena de ensoñaciones producidas por el alcohol, donde el montaje incurre en planos fragmentados de rostros, piernas y bocas que, emulando la relajación de los sentidos, subraya la resonancia del mesón como lugar clandestino del deseo. Esta insurgencia del decoro en el abrazo de lo prohibido tendrá sus consecuencias en el casto personaje de Castro, que después de esta escena, será expulsada de la casa. Otro caso ejemplar del carácter excluyente del mesón se produce en *Goyescas*, donde Imperio Argentina interpreta el personaje desdoblado entre tona-



Escena de *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1939)

dillera y aristócrata. Como suele ser habitual en el dispositivo del doble, en una de las escenas la aristócrata debe vestirse de tonadillera para poder escapar de la persecución de unos bandoleros que están en un mesón en el que la mujer está retenida. La decisión de travestirse, de convertirse en el doble para así poder escapar, adquiere una función explícita: para huir de una situación peligrosa, se transfigurará en la otra, cantará como ella en una hospedería repleta de bandoleros no precisamente amistosos que apreciarán igualmente su arte seductor. De alguna manera el espacio de identidad que ofrece el mesón sirve también como prefiguración de la integración clasista: no hay una diferencia esencial entre las dos mujeres pese a su diferencia social. Y es la cultura popular folclórica, el canto y el baile de una copla en un

mesón entendido como espacio fílmico, lo que unifica su discurso.

LA SONRISA DE DIENTES BLANCOS

El cuerpo femenino en los filmes de Imperio Argentina y Estrellita Castro suele aparecer vestido, floreado, con estampados, a veces con escotes incipientes, y luciendo una sonrisa de dientes blancos, rasgo especialmente distintivo en ambas estrellas, como expresión genuina de un estado de excitación permanente basado en la simpatía que transmiten las protagonistas ante el hecho amoroso. La ambigüedad expresiva de la sonrisa como paradigma de la presencia estelar de ambas intérpretes —podemos decir que es su sello personal— permite una mutación de la picardía en gracia,

convirtiendo la herencia estética del cuplé, por vía de la simpatía, en una fórmula muy efectiva, como signo de decencia, e incluso como gesto de escapatória ante el flirteo amoroso.

Este derroche de temperamento gestual suele extenderse a diferentes estereotipos de las regiones españolas, al estilo de la serie de pinturas que Joaquín Sorolla efectuó por encargo de la Hispanic Society of America con sede en Nueva York en el que daba una «Visión de España» a partir de una folclorización de sus diversas culturas. Así como Estrellita Castro se centraba mayoritariamente en la representación de la escena andaluza, la versatilidad interpretativa de Imperio Argentina se movió entre la España aragonesa en *Nobleza Baturra* (Florián Rey, 1935), la España gitana en *Morena Clara* o la periferia madrileña en *Go-*

yescas. En todos estos filmes, el cuerpo femenino es siempre reservado, supliendo la mostración del deseo por el derroche simpático, matizado a veces por la excusa de la procedencia extranjera: la encarnación ocasional por las dos actrices de papeles que se desarrollan en París (*Mariquilla terremoto*) o Cuba (*Bambú*) parecen razones suficientes para activar una mostración menos recatada del cuerpo femenino. Resultan significativas en este sentido las escenas del harén de *La canción de Aixa*. Como también sucedía en la historia de la pintura, de Ingres a Fortuny, el motivo de la odalisca ha sido siempre un vehículo para permitir en Occidente la transmisión del cuerpo desnudo femenino, un tópico que según la escritora marroquí Fatema Mernissi (2001: 112) responde a la construcción del imaginario del propio pintor occiden-

Escena de *Mariquilla Terremoto* (Benito Perojo, 1940)



tal, que proyecta en esta mujer sumisa, silenciosa y desnuda, la representación de su propio deseo. En este mismo sentido opera este film de Florián Rey basado en el poder fantasioso del exotismo. La secuencia clave de *La canción de Aixa* desde el punto de vista del cuerpo femenino se centra en el baile de las mujeres del harén, con gasas vaporosas, en una coreografía probablemente inaceptable según los códigos de censura si no fuera por su vocación oriental. Mientras tanto, Aixa está triste en la cama y se prepara para su boda próxima con su señor, maquillándose ante el espejo y dudando de su compromiso. Lleva un vestido transparente, y se dirige al baño donde es esperada por otras mujeres que le sirven, hasta que el vestido cae y se insinúa su desnudez. El plano corta súbitamente y pasa a los pies desguarnecidos que funcionan como un segmento de la desnudez del cuerpo entero. En este film melodramático, que se escapa del modelo de comedia folclórica vivaz, la sonrisa permanente ha desaparecido y el cuerpo parece querer emerger, aunque el efecto de montaje asegure su ocultación.

FORMAS DEL ABRAZO

En todos los films aquí analizados el argumento central es el amor y sus dificultades, expresada en la distancia entre los amantes y la aparición constante de rivales. ¿Pero cómo se plantea la cuestión del encuentro entre los cuerpos que se desean? El recurso al beso en los labios que durante estos años funcionaba internacionalmente como un sello de la promesa de amor queda excluido de estos films, como si tal prohibición fuera el resultado de un código moral específico del nacionalcatolicismo. Alberto Gil (2009: 18-20) habla del desguace de los besos como práctica habitual de la censura, que profesa hacia esta figura una atención muy selectiva, que incluía la atención sobre la reinci-



Arriba. Imagen de estudio de Imperio Argentina
Abajo. Imagen de estudio de Estrellita Castro

dencia, la intensidad y la visibilidad (el primer plano o la frontalidad eran considerados más ofensivos). Como sustitución narrativa del beso en la boca toma cuerpo el beso en la mano, un gesto a la vez apasionado y de contención, como se expresa en *Goyescas*, donde este motivo culmina la escena de amor entra la condesa y su amante en palacio, con un diálogo amoroso directo y bastante explícito: «Estoy esperando que me mires para obedecer». También en *La canción de Aixa* la protagonista besa finalmente la mano del marido, como gesto de aceptación del matrimonio, de renuncia a otro amor que se revela imposible y como promesa de una fidelidad futura. Por su parte, la escena final de *Bambú* concluye también con un encuentro amoroso entre la protagonista y su amante en un bosque en pleno campo de batalla entre españoles y cubanos. Como suele ser norma en el cine clásico, ella acoge el cuerpo herido del soldado entre sus brazos construyendo una composición en piedad, lo que alimenta un final de amor apoteósico, en el que se cruzan, como es proverbial en la dimensión pasional de esta composición, la premonición trágica del amor más allá de la muerte. Un final en que *Bambú* morirá para que el hombre sobreviva, como una expresión de la generosidad femenina. Este ajuste final de cuentas con la transgresión ejercida durante el filme proporciona al personaje femenino una multiplicación de sentidos, como amante protectora y sacrificada: el amor libre y el exceso de pasión deben ser finalmente castigados. La mujer en piedad redime con su muerte el amor imposible con un eco fantasmal: su canto sobrevive a su propia desaparición.

Bambú no es solo la última película carismática de Imperio Argentina como estrella del fascismo, sino que supone también el debut de Sara Montiel, actriz que en los términos aquí expuestos, toma el relevo y establece una continuidad bajo unos parámetros estéticos diversos que reconstruyen el camino contrario: de la copla al cuplé. La relevancia de Montiel en la recuperación de un erotismo nacional en películas de los años 50 como *El último*

cuplé (Juan de Orduña, 1957) o *La violetera* (Luis César Amadori, 1958) sugiere una interesante cohesión con el itinerario de los 20 a los 30 que podría atestiguar una transmisión generacional entre las *performers* de la primera mitad de siglo del cine español.

LA DIVA RACIAL DEL CINE FASCISTA ITALIANO

El escenario de la censura italiana plantea un contexto similar al español. El control de la moral y del decoro pasaba fundamentalmente por la censura preventiva del guion y por la actividad de revisión de comisiones integradas por altos cargos del Partido Fascista. La emisión de una encíclica papal de Pío XI que en 1936 invitaba a las fuerzas católicas a contrarrestar los efectos del cine en la conservación de la moral pública da una idea de la laxitud de la censura gubernamental a la exhibición de ciertas imágenes comprometedoras del decoro. Una prueba arrolladora de ello es que en los primeros años 40, las actrices Clara Calamai y Doris Duranti protagonizan sendos desnudos parciales en *La cena delle beffe* [La cena de las burlas] (Alessandro Blasetti, 1942) y *Carmela* (Flavio Calzavara, 1942), conformando la imagen paradigmática del erotismo de la época fascista. El erotismo violento y provocador que encontramos en estos desnudos y la condición de sus intérpretes de divas afines al régimen remiten a una fascinación hacia la carnalidad como idea derivada de uno de los lugares comunes del ideograma fascista: el orgullo racial. El estudio pormenorizado de Sergio Vicini (2008) sobre las actrices del *ventennio* demuestra que el exotismo meridional de Calamai, Duranti o Luisa Ferida y la fascinación que en algunos de los casos estas ejercían dentro de la jerarquía fascista, funciona como complemento en la conformación del sistema figurativo de una época en la que Italia pretende expandir su superioridad al exterior. En contraposición a la neutralidad platino de Assia Noris o Isa Miranda,



21. Clara Calamai

Foto Ciolfi

Izquierda. Imagen de estudio de Clara Calamai
Derecha. Imagen de estudio de Doris Duranti



Doris Duranti

Foto Federico Falla

Clara Calamai y Doris Duranti articulan, desde la marginalidad del canon, prácticas performativas y de mostración del cuerpo que absorben, por vía del erotismo, las carencias identitarias y de proyección que pueden dejar en el espectador la utopía informe gestionada desde el divismo oficial. Siguiendo un principio de magnetismo exótico, y en clara contraposición de la belleza suave de sus coetáneas, las divas raciales del régimen establecen una marginalidad transgresora de cabelleras, senos descubiertos y piernas provocantes. Tales atributos físicos, arraigados a una identidad meridional, contrastan con la estética diurna de una feminidad pasiva y afianzada a la tutela del hogar, irrumpiendo con la idea de una sexualidad libre

y lista para ser propulsada hacia la modernidad en la diva posterior a la caída del régimen. Es así como la mediterraneidad de efigies como las de Duranti y Ferida, que no sobrevivirán a la caída del fascismo, tendrán una continuidad en Clara Calamai, la actriz que encarnará la transición del canon fascista al realismo de posguerra en *Obsesión* (*Ossessione*, 1943) de Luchino Visconti.

LA CABELLERA NEGRA

La voluptuosidad de rasgos y figura en divas raciales como Calamai y Duranti se impone visualmente en el rasgo común de la cabellera negra, cuyo uso estético en las películas de este periodo invi-

ta a pensar en su dimensión como motivo visual. En contraste con la efigie rubia que caracteriza el divismo femenino oficial en el cine de los teléfonos blancos, la diva racial mece su cabellera oscura como símbolo inequívoco de su poder sexual. Ya presente en el imaginario pictórico simbolista (BORNAY, 1994), la cabellera ondulada que el cine clásico atribuirá a la sexualidad sinuosa de la *femme fatale* aparece en las carreras de Doris Duranti y Clara Calamai como indicio de una sexualidad inmanente y como síntoma de la transición estética que en estos años toma forma en el cuerpo de la diva racial como paradigma de cambio.

Quizás por su condición de *fatalona* del régimen, en el caso de Doris Duranti el motivo de la cabellera es especialmente elocuente. Encontramos una serie de películas donde el poder de acción y atracción del personaje es equitativo a la presencia u ocultación de sus cabellos. Es el caso de figuras de gran atractivo sexual, como la excéntrica Carmela en el film homónimo de Calzavara (1942) o Lola, la *fatale* siciliana de *Cavalleria Rusticana* (Amleto Palermi, 1939). Ambas son presentadas a través de una imagen en la que una figura femenina relacionada con la autoridad matriarcal peina la cabellera de la muchacha que, en edad de merecer, es invitada a guardar en su aspecto la compostura y el decoro. Esta idea de la domesticación del cabello como forma de contención del deseo reaparece en la propagandística *Giarabub* (Goffredo Alessandrini, 1942), donde Duranti pasa de encarnar a una prostituta de oscura cabellera a ser la figura redimida y uniformada de la enfermera de guerra. En *La contessa Castiglione* [La condesa de Castiglione] (Flavio Calzavara, 1942), sobre la figura histórica de Virginia Oldoini, cuyo poder de atracción influyó políticamente en el destino de Italia bajo el Imperio de Napoleón III, el uso estético de la cabellera y el juego de la mascarada de época en la caracterización de la diva inciden en el nivel narrativo, a menudo en función del misterio del personaje y de su poder de influencia en la escena. Del mismo modo, el grado

de ductilidad de la cabellera será proporcional al temperamento sexual de sus personajes. Mientras el tocado compuesto se adecua al sufrimiento de Armida, la esposa bajo falsa sospecha de adulterio en *Tragica notte* [Trágica noche] (Mario Soldati, 1942), las últimas imágenes de la película cerrándose sobre su abundante melena suelta evocan la pasión en una mujer que se ha sentido cortejada por otro hombre que no es el propio. La cabellera indomable evoca la naturaleza vehemente en *La figlia del corsaro verde* [La hija del corsario verde] (Enrico Guazzoni, 1940) o en *Carmela*, ambos filmes planteados como trayectorias de salvación en las que, a través del amor, la figura encuentra un cauce calmo a su desesperante energía vital. Como filme paradigmático, la cabellera de Carmela metaboliza la sexualidad desbordada del personaje más erótico de Duranti, integrándose en un *acting* ansioso, profuso en torsiones de cuello y rostro que a menudo invitan al desencuadre y a ángulos oblicuos en la captura de primeros planos sugestivos.

En el caso de Calamai, la presencia de su cabellera demostrará la importancia de este rasgo en la transición estética del fascismo a la posguerra. La versatilidad de sus facciones, dotadas de una dulzura potencial en el rostro, permitirá que la diva encarne arquetipos ingenuos durante el periodo fascista, y que, sin embargo, su cabellera sea uno de los puntos de referencia del potencial sexual de la mujer del neorrealismo en Giovanna, protagonista de *Obsesión*. Es curioso observar cómo la cabellera aparece a menudo mencionada como metonimia del cambio estético al que Visconti sometió a la actriz para la adecuación a un personaje inicialmente pensado para Anna Magnani (VICINI, 2008: 160). Si comparamos las instantáneas de las pruebas de cámara de la actriz (BARBERA, 2015: 86) con su imagen en filmes previos, la melena medusiana y en desorden, como rasgo liberador, destaca en el proceso de caracterización que implicaría, a nivel estético, la imposición de una nueva idea de feminidad en el cine italiano.

LOS SENOS DESNUDOS

Aunque el primer pecho desnudo que se ve en un filme italiano de este periodo pertenece a Vittoria Carpi, actriz de comparsa que aparecería sin acreditar en *La corona de hierro* (*La corona di ferro*, Alessandro Blasetti, 1941), la caja de Pandora la destapa otro filme del mismo Blasetti, autor que ya había tenido problemas de censura sobre el motivo del seno desnudo en su filme *Sole* (1929) (GULI, 2008: 5). En *La cena delle beffe*, Amedeo Nazzari arranca la blusa del personaje de Clara Calamai dejando al descubierto el torso de la actriz durante el lapso de un segundo. La brevedad del plano y el horror en la expresión del personaje violentado que se apresura a esconder su cuerpo con un movimiento veloz y púdico no evitaron el efecto de la imagen y el consiguiente arraigo de Calamai en la audiencia popular como primera italiana que mostraba su desnudez en el cine. La anécdota suscitó los celos de Durante, que blandía con orgullo el título de *femme fatale* del cine italiano, favore-

ciendo que su fama de actriz desinhibida nutriera el poder de su presencia estelar. Como réplica, la diva protagonizó el descarado *topless* de *Carmela*, en el que abre su blusa ante la cámara invitando a la rival femenina que le ha llamado loca y fea a apreciar la belleza de su cuerpo en presencia de los pasmados asistentes. La carcajada con la que la actriz acompaña este gesto suma tal grado de provocación a la escena que los senos de Durante acabarían imponiéndose en impacto a los de Calamai.

La guerra de planos, que abre un capítulo aparte del cine fascista (VICINI, 2008: 141-165), alimentaría la leyenda de Durante como actriz exhibicionista y poderosa, de indudable influencia en altos rangos del poder político. Sin duda, el hecho de que la protagonista de la mayor provocación del cine de su tiempo fuera la amante del Ministro de Cultura Alessandro Pavolini no pasa desapercibida ante la hipótesis de que, como insinúa Alfredo Giannetti en su ficción sobre el episodio (*Doris una diva del regime* [Doris una diva del régimen], 1991) fuera probablemente el favor de la jerarquía

Arriba. Escena de *La cena delle beffe* (Alessandro Blasetti, 1941)

Abajo. Escena de *Carmela*. (Flavio Calzavara, 1941)





Escena de *Obsesión* (Luchino Visconti, 1943)

fascista lo que permitió la filmación de un plano de estas características. En sus memorias, Durante presumiría de haber dado al cine italiano el primer seno desnudo erecto, como manda la naturaleza, orgulloso y sin truco ni maquillaje (VICINI, 2008: 143). Al margen de la rivalidad entre divas y de ulteriores resonancias biográficas, lo cierto es que este episodio suscita una laxitud de la vigilancia fascista que, como sugiere Argentieri (1974: 56-57), no es ajena a razones de orgullo nacional. El erotismo velado de actrices del cine nazi como Kristina Söderbaum insinuando la desnudez bajo castas camisas de dormir, y el impacto que Hedy Lamarr había producido en Mussolini tras el visionado de la prohibida *Éxtasis* (*Ekstase*, Gustav Machaty, 1933) (GULI, 2008: 1), podrían haber sugerido un paso adelante del cine italiano, abanderado por la más impúdica y provocante de sus divas.

La desnudez del pecho, que permanecerá en el neorrealismo bajo la idea eufemística de la maternidad y su función alimenticia, adquiere complejas resonancias por su arraigo inmemorial y poliédrico en el imaginario cultural italiano. La inmunidad moral que la función nutritiva da al pecho femenino, de la loba capitolina —hembra alfa fundadora del imperio— a la *virgo lactans* renacentista, encuentra una mutación particular en el mito de Cimón y Pero, que origina el motivo de la *Caritas romana*. En él, el condenado a muerte Cimón es amamantado por su hija Pero, que acaba de dar a luz y puede así salvar a su padre de morir de inanición. Esta curiosa inversión icónica de la maternidad mariana origina en la imagen del

seno desnudo una connotación erótica transgresora en sí misma. La presencia, oculta o visible, insinuada o mostrada, del pecho femenino erguido y orgulloso, listo para ser mostrado al público, será perpetuada en la importancia de los senos, la voluptuosidad y la sexualidad libre de la diva italiana moderna en la generación de las *maggiorate*.

LAS PIERNAS SUSPENDIDAS

La transición hacia el último motivo visual vinculado al poder sexual de la diva racial lo introduce Clara Calamai en *Obsesión*, a través de la exhibición de las piernas como elementos físicos de la circulación erótica. En la primera escena en la que se entiende la atracción del personaje de Gino por Giovanna, Calamai está sentada sobre la mesa de la cocina, y es la visión de las piernas penduleantes, fijadas en la imagen como representación del cuerpo, lo que atrae el acercamiento de Massimo Girotti.

Como sugiere Roberto Guli (2008: 2), las piernas desnudas, junto a los senos, las camisas de noche, las escenas de danza, los besos y los abrazos, también eran motivo de cortes ante la conservación y la tutela del *buon costume*. *Obsesión* rompe los esquemas del cine fascista planteando la circulación del deseo como fundamento de una atmósfera de lujuria y adulterio. La importancia de las piernas como elemento de atracción de la *femme fatale* se revela aquí como metonimia de un cuerpo que invita al acercamiento y a su posesión. Como órganos de esencial erotismo, las pier-

nas son el umbral de comunicación del cuerpo del hombre con el de la mujer, que remiten tanto al nacimiento como a la cópula.

Como observa el crítico e historiador Tatti Sanguinetti³, las piernas son la quintaesencia de la representación del sexo en la cultura escénica popular italiana, que encuentra un terreno de expansión en el teatro de variedades de entreguerras. Son las piernas de la *vedette* el elemento por el que el público popular conecta con el erotismo en los espectáculos de revista, y es este elemento parcial del cuerpo aquello que el público masculino, desde debajo del escenario, establece como motivo visual de su deseo de acceder al cuerpo de

cho se erigirá como atributo de la maternidad, idea fundacional del arquetipo femenino neorrealista de actrices como Anna Magnani, las piernas serán el símbolo de la *popolana*, mujer de clase trabajadora, visibilizada como emblema de la resistencia italiana con la llegada de la democracia y del sufragio femenino. Las piernas desnudas serán el emblema de revelación de un personaje crucial del *star system* italiano de transición como Silvana Mangano. En *Arroz amargo* (Riso amaro, Giuseppe de Santis, 1946), las piernas de Mangano salen de los arrozales del sur para bailar el *boogie boogie*, ritmo internacional en el que una fascinada audiencia italiana ya respira el aire de la apertura a



Escena de *La Contessa Castiglione* (Flavio Calzavara, 194)

la actriz. Ante esta visión de las piernas de la *performer* suspendida sobre el escenario resulta paradigmática la imagen final de Doris Duranti en *La contessa Castiglione*. Vestida de cortesana, la diva se columpia suspendida de la tramoya del escenario de un teatro, mostrando la desnudez de sus piernas ante la ovación admirada de los presentes que aplauden el cuerpo que entra y sale de escena, perpetuando con el movimiento penduleante del cuerpo el juego de visibilidad y ocultación del dispositivo erótico, y cerrando, en cierto modo, el origen escénico en la circulación del deseo entre público y actriz.

Es interesante observar cómo estos motivos visuales sobrevivirán en el cine posterior al fascismo, y en la estética neorrealista. Mientras el pe-

la modernidad. La imagen cinematográfica de la posguerra encontrará en el cuerpo de la actriz racial lo que Giovanna Grignaffini (2002: 257-293) define como el paisaje para una operativa de cambio, en este caso a la modernidad. De los motivos visuales aquí expuestos, las *maggiorate* heredarán la voluptuosidad del pecho y el poder erótico de las piernas. En base a estos símbolos inequívocos de la consciencia física, Sophia Loren, Silvana Pampanini o Gina Lollobrigida, *pin-ups* salidas de concursos de belleza, abanderarán una nueva generación de divas cinematográficas embajadoras de la carnalidad mediterránea y de la moderna emancipación sexual.

A modo de síntesis, el análisis de los filmes de las cuatro actrices planteadas nos sugiere la posibi-

lidad de rastrear el impacto de la presencia estelar en la instrumentalización ideológica de un imaginario visual. La gestión del cuerpo de la actriz en la puesta en escena genera formas determinadas de circulación del erotismo que el cine fascista adecua a un dispositivo de mostración y ocultación a través de la reiteración de determinados motivos visuales. Muchos de estos motivos, arraigados a una tradición cultural nacional, transitan ya en periodos anteriores, pero es en la época del fascismo donde su manipulación los concentra en su ambigüedad: expresan a la vez pulsión erótica y control moral, expresión de la seducción y censura de su desarrollo. El análisis comparativo entre dos cinematografías coetáneas nos indica que la identidad estilística del fascismo español e italiano no se produce tanto por sus similitudes sino por sus correspondencias. En este sentido, el modelo de estudio a partir de casos geográficamente diseminados aporta cuestiones sugerentes para la investigación del cine como fenómeno transnacional. En la diversidad cultural que genera el cuerpo estelar como emblema y el motivo visual como dispositivo narrativo, los distintos casos analizados convergen en la dicotomía esencial Eros/Censura como discurso común. Es por ello que el análisis de los motivos recurrentes en las películas de estas actrices nos permite entender que, más allá de su singularidad en el contexto cultural español e italiano, construyen un discurso unitario basado en la persistencia y represión del deseo filmado en el cine de una época. ■

NOTAS

- * Este artículo forma parte del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)* (CSO2013-43631-P).
- 1 La sicalipsis es un término del argot teatral y literario español de la primera mitad del siglo XIX que se refiere a una manifestación pícaro del erotismo, con posible intención maliciosa de fondo sexual según una posición moralista del pensamiento.
- 2 En la versión de *Sangre y arena* dirigida por Rouben Mamoulian en 1941 se fija internacionalmente esta figura del mesón como espacio típicamente español para la seducción femenina. Es en este lugar donde Rita Hayworth, la femme fatale del film, desencadena su baile de atracción que pocos años más tarde se convertirá en gesto legendario de la actriz gracias a su célebre personaje en *Gilda* (Charles Vidor, 1946).
- 3 Audiocomentario de Tatti Sanguinetti en CineCensura (2008), exposición virtual a cargo de la Cineteca Nazionale de Roma y el Ministerio de Cultura italiano. Recuperado de <http://cinecensura.com/sala-i-temi/sexso/>

REFERENCIAS

- ALBERTÍ, Xavier y MOLNER, Eduard (2013). "Per què no en sabíem res?" En X.Albertí y E. Molner, eds. *El Paral·lel. 1984-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat* (pp. 12-33). Barcelona: CCCB/Diputació de Barcelona.
- ARGENTIERI, Mino (1974). *La censura cinematográfica nel cinema italiano*. Roma. Editori Riuniti.
- AÑOVER DÍAZ, Rosa (1992). *La política administrativa en el cine español y su vertiente censora*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense.
- BALLÓ, Jordi (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- BARBERA, Alberto (ed.). (2015). *Cinema Neorealista. Lo splendore del vero nell'Italia del dopoguerra*. Torino: Silvana Editoriale.
- BARREIRO, Javier (2007). Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad. *Dossiers Feministes*, n. 10, año 2007, pp. 85-100.

- BERGALA, Alain (2010). *La chevelure féminine dans l'art et le cinéma*. Paris: Skira Flammarion.
- BORNAY, Erika (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- BRENEZ, Nicole. (2013). Retos disciplinares, políticos y ontológicos del gesto: poética del actor. En F. BENAVENTE y G. SALVADÓ. En *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo* (pp. 287-312). Barcelona: Intermedio.
- CLAVER ESTEBAN, José María. *Luces y rejas. Estereotipos andaluces en el cine costumbrista español (1896-1939)* (pp. 280-290). Sevilla: Centro de Estudios andaluces.
- CHARNON-DEUSTSCH, Lou (2004) *The Spanish Gypsy: The History of an European Obsession*. Pennsylvania: Penn State University Press.
- DYER, Richard. (2001) (1º ed. 1979). *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.
- FANES, Felix (1982). *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo
- FRANCO, Josep (2000) *Cifesa. Mite i modernitat. Els anys de la República*. Valencia: L'Eixam.
- GIL, Alberto (2009). *La censura cinematográfica en España*, Barcelona: Ediciones B.
- GRIGNAFFINI, Giovanna (2002). *La scena madre: scritti sul cinema*. Bologna: Bologna University Press.
- GUBERN, Roman; FONT, Domènec (1975). *Un cine para el caldo: 40 años de censura cinematográfica*, Barcelona: Euros.
- GULI, Roberto (2008). La censura cinematográfica in epota fascista. In CineCensura. Exposición virtual de la Cineteca Nazionale y del Ministero di Cultura Italiano. Recuperado de <http://cinecensura.com/>.
- GUNDLE, Stephen (2013). *Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy*. New York, Oxford: Berghahn.
- LANDY, Marcia. (2008). *Stardom, Italian Style: Screen performance and personality in Italian cinema*. Indiana University Press.
- MANRIQUE BRAVO, Jesús (Productor) y ROMERO, Vicente (Director). (1994). *Imágenes prohibidas [Serie documental]*. España: Televisión Española.
- MERNISSI, Fatima (2001). *Le harem et l'occident*. Paris: Albin Michel.
- MORIN, Edgar (1972). *Las stars. Servidumbres y mitos*. Barcelona: Dopesa.
- NACACHE, Jacqueline (2006). *El actor en el cine*. Barcelona: Paidós.
- SALAÜN, Serge (2007). Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo. *Dossiers Feministes*, n. 10, año 2007, pp. 63-83.
- SAVIO, Francesco (1975). *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni Bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*. Roma: Sonzogno.
- VICINI, Sergio (2008). *Le stelle del Duce*. Roma: Hobby and Work.
- WOODS PEIRÓ, Eva (2012). *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*. University of Minnesota Press.

LOS MOTIVOS VISUALES EN EL EROTISMO CINEMATOGRÁFICO BAJO EL FASCISMO. ESPAÑA-ITALIA (1939-1945)

Resumen

El presente artículo analiza la circulación del erotismo en la cinematografía fascista a partir de la reiteración de determinados dispositivos de puesta en escena en la filmografía de cuatro actrices emblemáticas: dos del cine franquista (Imperio Argentina y Estrellita Castro) y dos del cine fascista italiano (Clara Calamai y Doris Duranti).

Palabras clave

Erotismo; censura; motivo visual; fascismo; España; Italia.

Autores

Jordi Balló es profesor en la Universitat Pompeu Fabra, donde dirige el Máster en Documental de Creación (premio Nacional de Cine de la Generalitat de Catalunya 2005). Fue director de exposiciones del CCCB (1998-2011), donde comisarió, entre otras, *El siglo del cine* (1995), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (premio Ciudad de Barcelona 2011) y *Pasolini Roma* (2013). Es autor de *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (2000), y, junto a Xavier Pérez, de *La semilla inmortal* (1995), *Yo ya he estado aquí* (2005, premio Crítica Serra d'Or) y *El mundo, un escenario* (2015). Contacto: jordi.ballo@upf.edu.

Marga Carnicé Mur es investigadora predoctoral en la Universitat Pompeu Fabra, donde actualmente trabaja como profesora asistente en el Departamento de Comunicación. Es miembro del Observatorio Europeo de Cine (OCEC), del Colectivo para la Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) y de la Asociación Catalana de Críticos y Escritores de Cine ACCEC). Sus investigaciones abordan la revisión de la historia del cine a partir de la figura de la actriz como creadora de la puesta en escena. Contacto: margarida.carnice@upf.edu.

Referencia de este artículo

BALLÓ, Jordi, CARNICÉ, Marga (2017). Los motivos visuales en el erotismo cinematográfico bajo el fascismo. España-Italia (1939-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 29-48.

VISUAL MOTIFS IN CINEMATIC EROTICISM UNDER FASCISM: SPAIN AND ITALY (1939-1945)

Abstract

This article analyses the use of eroticism in fascist cinema based on the repetition of certain mise-en-scène strategies in the filmography of four emblematic film actresses: two from Francoist Spain (Imperio Argentina and Estrellita Castro) and two from Fascist Italy (Clara Calamai and Doris Duranti).

Key words

Eroticism; Censorship; Visual Motif; Fascism; Spain; Italy.

Authors

Jordi Balló is a professor at Universitat Pompeu Fabra, where he directs the Master's in Creative Documentary (Catalonian Government National Film Award 2005). He has directed exhibitions for the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (1998-2011), where he curated *El siglo del cine* (1995), *Todas las cartas. Correspondencias filmicas* (Barcelona City Prize 2011) and *Pasolini Roma* (2013), among others. He is the author of *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (2000), and, together with Xavier Pérez, of *La semilla inmortal* (1995), *Yo ya he estado aquí* (2005, Serra d'Or Critics Award) and *El mundo, un escenario* (2015). Contact: jordi.ballo@upf.edu.

Marga Carnicé Mur is a predoctoral fellow at Universitat Pompeu Fabra, where she currently works as an assistant professor in the Department of Communications. She is a member of the Observatory on Contemporary European Cinema (OCEC), the Colectivo para la Investigación Estética de los Medios Audiovisuales (CINEMA) and the Asociación Catalana de Críticos y Escritores de Cine (ACCEC). Her research focuses on the revision of film history based on the figure of the actress as a creator of the mise-en-scène. Contact: margarida.carnice@upf.edu.

Article reference

BALLÓ, Jordi, CARNICÉ, Marga (2017). Visual Motifs in Cinematic Eroticism under Fascism: Spain and Italy (1939-1945). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 29-48.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

